

STUDIA CULTURAE

В.В. ПРОЗЕРСКИЙ*Доктор философских наук, профессор
Санкт-Петербургский Государственный Университет***HOMO AESTHETICUS И HOMO ARTISTICUS***

В статье прослеживается процесс постепенного формирования эстетического субъекта – Homo aestheticus, носителя эстетических чувств, начиная с эпохи Возрождения до середины XVIII века. Этому процессу предшествовало превращение художника (живописца, скульптора, архитектора) из ремесленника, каким он считался в Средние века, – в артиста, Homo artisticus. Само представление об эстетическом переживании возникло из ощущения сходства эмоционального воздействия искусств, объединенных новым для того времени понятием «изящные искусства». *Ключевые слова:* эстетика, Возрождение, живопись.

Homo aestheticus как перевести этот латино-греческий термин на русский язык? Человек чувственный, чувствующий (в смысле переживающий) или сенсуалистически (эмпирически) познающий мир – pendant к Homo cogitans (мыслящий)? А может быть – чувствительный, сентиментальный? Все-таки самым широким понятием является – чувствующий. Для эпох, не знавших «эстетики» как науки, такого определения было бы достаточно, но для нашей – нет. Под Homo aestheticus мы понимаем человека, не просто чувствующего, а чувствующего как-то по-особенному, неординарно; здесь имеются в виду не расхожие бытовые эмоции по разным житейским поводам, а что-то более крупное, необычное. Поэтому остается пока определить его как «эстетический субъект», чтобы в дальнейшем корректировать и вносить уточнения в это определение.

Что касается биографии Homo aestheticus, то в литературе существуют мнения о различных датах его появления. Есть сведения, что он появился на свет уже в античности при софистах [1, С.55], более определенно утверждается, что его отчизна ранний Ренессанс [2, С.154], с еще большей уверенностью, что барокко [3, С.154]; скорее – XVIII век, ведь до этого времени он был безымянен, еще точнее – самый конец этого века, когда Кант определил, в чем сущность эстетического отношения; всего вернее рождением этого термина мы обязаны Ницше, ибо он первый назвал его по имени: «Homo aestheticus» [4]. А может быть Homo aestheticus – эстет и время его появления – эстетическое движение конца XIX века, эпоха эстетизма? Была и такая версия, что он появится только в будущем, как «всесторонне развитый, гармонически воспитанный человек

коммунистического общества». В связи с полным расхождением мнений по этому вопросу возникает задача установить хотя бы приблизительно время рождения этого субъекта

Когда мы охватываем взором историю философского мирозерцания, мы различаем в ней три самые крупные эпохи: 1.мифо-ритуальную (протофилософскую), 2.«метафизическую» и 3.«время картины мира» (по Хайдеггеру). Из всех линий эволюции, протекающей в это время, выделим наиболее важную для нас: нарастание автономизации субъекта и всех его проявлений: автономизации и дифференциации психологических способностей, специализация форм деятельности. Но параллельно с этим идет и процесс «сборки» субъекта, выделения его как единичности, а затем как индивидуальности из массы, в которой он был растворен. В итоге мы получаем такую картину: 1. и 2. состояние – встроенность субъекта в мир – в мифологическую реальность, а затем, с появлением античной цивилизации, субъект понимается как носитель мира, субстанция, но не как человек, стоящий особняком от мира, противостоящий ему как объекту. В таком статусе субъект предстанет лишь в третьем периоде, времени «картины мира».

Для этого периода можно выстроить следующую типологию субъектов: 1. субъект, удостоверяющий мир своим разумом (XVII – XVIII века); 2. субъект, упорядочивающий разумом мир (Кант и кантианство); 3. субъект, созидающий мир (романтизм и немецкая классика); 4. субъект, властвующий (Ницше); 5. субъект, осуществляющий «негацию» мира и открывающий «ничто» (экзистенциальный субъект) [5] и целый ряд смены парадигм субъекта в XX -XXI веках: коммуникативный субъект, медиальный субъект, перформативный субъект, нарративный субъект и т.д. Далее рассмотрим некоторые особенности *Homo aestheticus* как эстетического субъекта в период доминирования 1. и 2. типов субъекта (*Homo cogitans*). Рассмотрение дальнейших судеб *Homo aestheticus* уже выходит за рамки одной статьи.

Предшественником появления *Homo aestheticus* был *Homo artisticus*. Сначала должен был появиться творец искусства, артист, художник, чтобы создать материю созерцания для перцепиента. И произошло это как раз во времена сложения «картины мира». Возникает вопрос: а разве раньше не было художников, искусства? Всё дело в том, что, действительно, не было. Не было искусства в том смысле слова, в котором оно стало употребляться в «эстетическую эпоху», то есть художественного творчества, создающего предмет эстетического созерцания. Было «техне» – деятельность по заученным

правилам, были *ars – artes* – искусства механические и свободные, разница между которыми заключалась в том, что первые создаются по правилам ручного труда (ремесла), а вторые – по правилам логики, риторики и поэтики. Словесные искусства, считающиеся интеллектуальными, математика и музыка (тоже как математическая теория, но не исполнительство) вместе с астрономией составляли полный цикл свободных искусств. Перегруппировка искусств, в результате которой появилось понятие «прекрасных», или «изящных» искусств, началась в эпоху Ренессанса, а закончилась только к началу века Просвещения.

Рассмотрим некоторые детали этого процесса. Начнем с живописи. То что живопись (как и скульптура и архитектура) – это «ручное (мануальное) искусство», отрицать невозможно, но что считать в нем важнее – выражение художником своего видения мира или техническая работа с материалом – это зависит от мировоззрения эпохи. В Средние века, бесспорно, считалось важнее второе, ведь ни какое самостоятельное видение мира художник не мог даже допустить, а изображал он то, что знал о мире. Мир как космос или как божественное творение уже был готовым произведением искусства. Правда, «увидеть» его можно было только путем умозерцания, а не чувственного зрения. Поэтому умом можно было выстроить картину так, чтобы она смотрела на зрителя, а не он на нее (обратная перспектива). Конечно, если дать волю чувству зрения, то всё перевернется, и уходящие вдаль линии начнут сходиться и сойдутся на горизонте, но ведь чувства нас обманывают, мы знаем, что колеи на дороге не сходятся, иначе по ней нельзя было бы проехать, да и горизонта никакого нет, это всё иллюзии зрения. Каков же должен был быть переворот в сознании, чтобы можно было начать рисовать и писать так, «как я вижу»? Я знаю, что чувства обманывают, что мир на самом деле не таков, каким я его вижу, но я дорожу своим чувством и хочу запечатлеть его в картине. Появление линейной перспективы – пример автономизации чувства, пока еще только рецептивного, а не внутреннего душевного состояния, но и второе вскоре придет. [6]

В Средние века искусства участвовали в непосредственной жизни человека – в доме (утварь), на улицах – мистерии и карнавалы, в храме – городской собор был поистине храмом (ансамблем и синтезом) всех искусств, это было искусство среды, растворенное в среде. Теперь началось «собрание» каждого искусства в свой автономный вид деятельности и отгораживание от остальных. Этому процессу сопутствовала всё большая концентрация чувств на плоскости холста, уже отторженного рамой от остального мира

(станковое искусство); превращение общегородской мистерии под открытым небом в театр, «спрятанный» в закрытом помещении; создание специальных залов для музыкальных концертов (вещь неслыханная ни для античной, ни для средневековой музыки).

Автономизация человека – появление *humanisti* – людей свободных профессий в эпоху Ренессанса означало переосмысление понятий «свободные искусства» и тех, кто их преподает. Если раньше гуманистами называли просто учителей словесности, то теперь они стали осознавать себя свободными уже в нравственном смысле, то есть обладающими правами свободно мыслить, свободно чувствовать и свободно действовать. Такие крутые повороты не могли не сопровождаться коллизиями. Ощущение свободы возникает тогда, когда один миропорядок начинает распадаться, а другой еще не наступил, но в этом «ззоре» возникает ситуация и вседозволенности и произвола. Такова оборотная сторона «титанизма» людей Ренессанса, считавшихся «*uomo universale*» (а они, действительно, в значительной мере таковыми и были). [7. С.215]

Ситуация внутреннего мира с появившейся свободой чувств также оказывалась раздвоенной. Люди Ренессанса считали, что они возрождают античное телесно-пластическое, жизнерадостное чувственное мировоззрение. Но они оставались христианами, и такой непосредственно радостной отдаче чувствам у них уже не могло быть. Их мировоззрение, как и следовавших за ними поколений людей Нового времени, можно охарактеризовать как «сентиментальное», если воспользоваться этим определением Ф. Шиллера, противопоставившим современную эпоху античной – «наивной». А это значило, что доверие к чувствам, освобождение чувств было для «сентиментальной» эпохи не естественным процессом, а *выбором*, с принятием на себя *ответственности за такой выбор*. Вот откуда возникает напряженность чувств, усилившаяся уже в период маньеризма и достигшая апогея в эпоху барокко XVII века! Отсюда проистекает барочная экзальтированность, дисгармоничность чувств, вторжение в мир чувств болезненного наслаждения уродливым, гротескным, необычным,[8] В следующем – XVIII веке это состояние вызвало преклонение перед явлением возвышенного, вызывающим противоречивые чувства: замирание от страха с переходом к освобождению от него. [9]

Поэтому для людей той эпохи характерно метание между чувствами и разумом. Вера в то, что так же как раньше мир (и человек) управлялся и упорядочивался божественным умом, а теперь упорядочивается разумом человека, приводила к убеждению, что

чувства и воображение должны направляться более высокой способностью – мышлением, разум должен контролировать чувства. У рационалистов (Декарт, Спиноза) это могло бы быть выражено более отчетливо, и по аналогии с философией довольно прямолинейно проявляться в поэтиках и теориях композиций в музыке и живописи; у других теоретиков – более завуалировано. Интересно в этом отношении учение о «быстром» или «остром уме» итальянских и испанских мыслителей, теоретиков барокко. Острый ум в отличие от дискурсивного рассудка мгновенно соединяет между собой непохожие вещи и явления, находя в них неожиданные сходства и создавая, таким образом, метафоры.[10]

Анализ живописи XVII – начала XVIII убеждает, что картина строилась по правилам риторики и могла «читаться» как по горизонтали, так и в глубину, по переходам от переднего плана ко второму, третьему и т.д. [11,с.58] Постижение ее смысла проходит по этапам риторического построения: «инвенция», «диспозиция» (композиция), «элокуция» (изложение), «мемория» – запоминание «сказанного», то есть увиденного, позволяющее сделать обобщающий вывод обо всем увиденном, прочувствованном и продуманном. [12]

Следовательно, в искусстве происходило не просто выражение чувств, а процесс этот корректировался умом, придающим им форму. Такие понятия, характеризующие художественную форму, как соразмерность пропорция, гармония, золотое сечение, единство в многообразии, стройность, колорит, ритмическая организация целого, воспринимаемые зрительно, представляли собой символическое выражение внутреннего строя чувств. Таким путем происходила фильтрация и трансформация чувств: из «сырых» жизненных эмоций благодаря прикосновению души и рук художника, (теперь уже не artisan – ремесленника, а артиста, Homo artisticus), они превращались в облагороженные, как бы «парящие» над жизнью.

Вместе с возникающей автономизацией каждого отдельного «рамочного» произведения происходила и автономизация разных видов искусства. Но при этом все искусства, создаваемые художниками-артистами, ощущали внутренне родство между собой, «тянулись» друг к другу. Так создавался синтез искусств, основой которого был театр. Можно сказать, что для XVII –XVIII веков театр играл примерно ту же роль, какую в Средние века играл храм, собор. Правда, с оговоркой, что в соборе, как и в мистерии, нет разделения на актеров и зрителей, а в театре и в музее есть ограниченный от зрителей рамой или рампой «заколдованный» художественный мир

картины (или действия), войти в который без того, чтобы не разрушить его, зрителю уже невозможно.

Фактически в XVII веке уже возник автономный артистический мир, дистанцированный от остального мира. Сборка этого арт-мира происходила не институционным путем, а исключительно за счет эмоционального поля, объединившего творческие принципы разных видов художественной деятельности: живописи, скульптуры, архитектуры, музыки, танца, театра, поэзии. Официально этот мир еще долго не мог определиться как самостоятельный (по-прежнему существовали отдельные академии для «живописи, ваяния и зодчества», для музыки, для словесности; даже в знаменитой Французской Энциклопедии XVIII, издаваемой Д'Аламбером и Дидро, оставалось прежнее деление искусств на «механические» и «свободные»), но для наименования нового союза искусств было найдено ключевое слово: «прекрасные искусства» – beaux arts (в русской транскрипции – «изящные искусства»). Предложил его великий сказочник и активный участник спора «Древних и Новых» Шарль Перро, отстаивавший в этом споре своеобразие, оригинальность и величие современного искусства.[11, p.42]

Теперь мы можем сделать некоторые выводы. Есть основание считать, что эстетическое чувство благодаря активности «изящных искусств» уже сформировалось на рубеже Ренессанса и Нового времени. Попробуем охарактеризовать своеобразие эстетических чувств, проявляющееся в следующих моментах. Эстетические – это такие эмоциональные состояния, которые удерживаются субъектом ради них самих, то есть автономные. Палитра этих чувств по содержанию может быть очень широкой, но обязательным моментом является то, что им придана определенная конфигурация, то есть они облачены эстетической формой. Форма обрамляет, оплотняет чувства, попавшие в ее «объятия», создает их устойчивость и вызывает ощущение их самоценности, автономности, дистанцированности от преходящих бытовых эмоций. Человек, прошедший «тренинг» своих чувств, благодаря общению с искусством, становится их носителем – Homo aestheticus. Но не просто пассивным носителем, а владеющим «мастерством» их конфигурации, позволяющим ему эстетически воспринимать не только арт-объекты, но и другие визуальные и аудиальные явления культуры и природы.

**Статья подготовлена при финансовой поддержке РГНФ в рамках проекта №12-03-00533 «Роль экологической эстетики в сохранении ценностей культуры» .*

- 1.История эстетики. Учебное пособие. СПб.: Издательство РХГА. 2011.
- 2.Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения. М.:1982.
- 3.История эстетики. Учебное пособие. СПб.: Издательство РХГА. 2011
- 4.Никонова С.Б. Эстетическая рациональность и новое мифологическое мышление. «Согласие» М.: 2012
- 5.Сартр Ж.-П. Бытие и ничто. М.: «Республика» 2000
- 6.Пановский Э. Перспектива как «символическая форма». СПб.: 2004
- 7.Баткин Л.Г. Итальянское Возрождение. Проблемы и люди. М.:1995
- 8.История уродства. / Под ред. У.Эко. М.: 2007
- 9.Берк Э. Философское исследование о происхождении наших идей о возвышенном и прекрасном.// История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. М.: 1964 т.2. 854 с.
- 10.Силюнас В.Ю. Стилъ жизни и стили искусства. СПб 2000
- 11.Даниэль С.М. Западноевропейская живопись XVII века: проблемы изобразительной риторики. // Советское искусствознание'83 вып.1 «Советский художник» М.: 1984 – 382 с.
12. Аверинцев С.С. Античный риторический идеал и культура Возрождения. // Аверинцев С.С. Риторика и истоки европейской культурной традиции. М.:1996
- 13.Kristeller O. The Modern System of the Arts. // Journal of History of Ideas 1951 v.1.